POÉTIQUES DU BURLESQUE

Actes du Colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal, 1996.

Edité par Dominique Bertrand



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
7, QUAI MALAQUAIS (VI°)
1998

Diffusion hors France: Editions Slatkine, Genève

PROBLÈMES DE DÉLIMITATION TERMINOLOGIQUE ENTRE LE TRAVESTISSEMENT LITTÉRAIRE ET DES PROCÉDÉS SEMBLABLES

(avec des exemples de la littérature française du dix-septième siècle)

par

Thomas STAUDER

La conscience de l'autonomie du procédé du travestissement littéraire malheureusement n'est pas très répandue parmi les érudits : tandis que dans les pays de langue allemande le travestissement est normalement subordonné à la parodie, dans les pays francophones il est régulièrement considéré comme rien plus qu'une forme de burlesque.

Dans cette contribution je voudrais montrer les qualités spécifiques du travestissement littéraire, lesquelles le distinguent clairement non seulement de la parodie, mais aussi du burlesque (entendu ici au sens restreint).

I. Note préliminaire méthodologique

Dans le domaine de la recherche sur les genres littéraires aucun accord méthodologique n'existe aujourd'hui parmi les savants ; cela ne vaut pas seulement pour l'Allemagne, mais aussi - c'est mon impression comme étranger - pour la France. La légitimité de principe d'une approche systématique, laquelle essaie de séparer nettement les genres et procédés littéraires, est toujours controversée. Beaucoup d'érudits regardent la classification terminologique avec scepticisme, craignant de faire violence à l'œuvre individuelle en la serrant dans le lit de Procruste d'un ordre abstrait.²

¹ Comme référence principale de cette contribution j'indique ma thèse de doctorat : Die literarische Travestie / Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien), Frankfurt/M. 1993.

2 Comme exemple d'un adversaire de la

² Comme exemple d'un adversaire de la systématique terminologique dans les lettres, on pourrait citer le grand philologue Erich Auerbach, qui écrivait dans les *Epilegomena zu "Mimesis"*: "Es liegt in der Natur unseres Gegenstandes, daß unsere allgemeinen Begriffe schlecht abgrenzbar und undefinierbar sind. Ihr [...] Wert besteht darin, daß sie im Leser oder Hörer eine Reihe von Vorstellungen hervorrufen, die es ihm erleichtern zu verstehen, was im jeweiligen Zusammenhang gemeint ist. Exakt sind sie nicht. Die Versuche, sie zu definieren oder auch nur die jeden von ihnen zusammensetzenden Merkmale vollständig und widerspruchslos zu sammeln - können nie zu dem gewünschten Ergebnis führen. Man muß sich davor hüten, die exakten Wissenschaften als unser Vorbild zu betrachten, unsere Exaktheit bezieht sich auf das Einzelne [...]" (Cité d'après : Jürgen von Stackelberg, "Vergil, Lalli, Scarron. Ein Ausschnitt aus der Geschichte der Parodie." Dans la revue *Arcadia*, Band 17, 1982, p. 225-244, ici p. 226 suivante.)

Cette peur est liée à l'histoire des lettres, souvent opposée à celle des sciences naturelles : on exigeait de l'interprète plutôt la puissance d'intuition que l'analyse rationnelle.1

L'exposé présent veut être un plaidoyer pour une systématique conséquente des genres littéraires, laquelle je regarde comme nécessaire pour pouvoir nous entendre quand nous parlons de notre sujet commun, les œuvres littéraires.

Aussitôt se pose la question de la meilleure manière d'arriver à la désignation des genres par des termes appropriés. Quoique intellectuellement satisfaisante, la création des termes entièrement nouveaux s'est révélée peu praticable, parce que ces termes nouveaux ne parviennent pas à s'imposer. C'est pourquoi je préfère le rattachement à des termes traditionnels, en les précisant et les délimitant entre eux quand cela est nécessaire.

En outre, il me semble important d'établir une distinction entre le concept de "genre" et celui de "procédé". Dans cette contribution, le terme "procédé" désignera une constante métahistorique, laquelle se manifeste dans plusieurs "genres" historiques. Je me réfère à la discussion récente en Allemagne sur la classification des genres littéraires, une discussion laquelle ne peut pas être étalée ici en détail.2

¹ Comme Fritz Nies a montré dans une contribution de 1980, l'attitude antisystématique d'un grand nombre d'hommes de lettres peut être expliquée par la délimitation opérée au cours du dix-neuvième siècle entre la matière des lettres et celle des sciences naturelles. (Voir : Fritz Nies, "Die ausgeklammerte Hauptsache. Vorüberlegungen zu einer pragmatischen Systematik des literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs." Dans Achim Eschbach / Wendelin Rader [éditeurs], Literatursemiotik, Tübingen 1980, vol. II, p. 7-27.)

2 II doit suffire de citer ici les travaux de Hempfer et Verweyen/Witting, lesquels sont les plus

importants pour la base théorique de ma systématique littéraire. Klaus Hempfer écrivait en 1973

dans son livre fondamental Gattungspoetik (Tübingen):

"Mit "Schreibweise" sind ahistorische Konstanten wie das Narrative, das Dramatische, das Satirische usw. gemeint, mit "Gattung" historisch konkrete Realisationen dieser allgemeinen Schreibweisen wie z.B. Verssatire, Roman, Novelle, Epos usw ...", p. 27. "Die Gesetze der Struktur ergeben die Schreibweisen als absolute bzw. relative generische Invarianten (das Narrative, das Satirische, usw.), die sich über bestimmte Transformationen in den historischen

Gattungen (Epos, Verssatire usw.) konkretisieren ...", p. 224.
Theodor Verweyen et Gunther Witting avaient déjà approuvé cette distinction de Hempfer en 1979 dans leur livre Die Parodie in der Neueren Deutschen Literatur (Darmstadt), en l'appelant "[einen] durchaus diskutablen Vorschlag" (p. 111). Dans une contribution de 1986 (publiée en 1988), Gunther Witting poursuivait encore une fois les idées de Hempfer:

[&]quot;Dabei übernehme ich die Unterscheidung zwischen "Schreibweise" (als Bezeichnung für eine ahistorische Konstante) und "Gattung" (als Bezeichnung für eine historisch konkrete Realisation dieser Schreibweise) von Hempfer [...] Gegenstand - im strikten Sinne - ist also nicht das komische Heldengedicht, die Lyrik-Parodie oder die geistliche Kontrafaktur, sondern das Parodistische, das Kontrafaktische usw. als ein Gattungen ebenso wie bestimmte Medien transzendierendes Verfahren [...]" (G. Witting, "Über einige Schwierigkeiten beim Isolieren einer Schreibweise", dans Christian Wagenknecht [éditeur], Zur Terminologie der Literaturwissenschaft, Würzburg 1988, p. 274-288, ici p. 274.)
Au lieu de parler de "Schreibweise" ("manière d'écriture"), je préfère d'appeler le travestissement un "procédé" ("Verfahren"), parce qu'il n'est pas limité à la littérature, mais

existe aussi dans les autres arts.

II. Le travestissement littéraire: histoire du mot et du concept

La dénomination "travestissement" pour un procédé littéraire peut être constatée pour la première fois en Europe en 1633 dans le titre de *L'Eneide travestita* de Giovanbattista Lalli. Tout indique que Lalli avait aucun dessein terminologique; le titre de son ouvrage principal est au contraire "une invention ponctuelle, une métaphore". Ceci est prouvé par le fait que Lalli parle jamais de classification terminologique en ce qui concerne le travestissement littéraire, ni dans sa préface à cette œuvre ni dans ses autres écrits. En outre, son ami Niccolò Villani dans une importante publication de 1634 sur la littérature comique n'utilise jamais la dénomination "travestissement", même pas en parlant de *L'Eneide travestita*. Finalement, le fils de Lalli dans la biographie de son père appelle *L'Eneide travestita* une "giocosa traslatione", mais pas un "travestissement".

Malgré ces réserves, cette œuvre a sans aucun doute été déterminante pour le développement du concept du travestissement littéraire, étant une version comique de l'Aeneis de Virgile, laquelle conserve les caractères et la trame⁵ du modèle, mais remplace le style sublime de l'original par un langage très familier.

Tandis qu'en Italie la dénomination "travestissement" trouvait aucun imitateur immédiat (en 1653 Loredano appela son travestissement d'Homère L'Iliade giocosa et pas L'Iliade travestita), c'était en France que la dénomination "travestissement" commençait sa marche victorieuse à travers les littératures d'Europe.

Naturellement je me réfère au Virgile travesty, en vers burlesques de Paul Scarron, publié entre 1648 et 1652. Que Scarron ait connu L'Eneide travestita de Lalli peut être considéré aujourd'hui comme assuré, non seulement à cause d'un séjour de Scarron à Rome en 1635, mais aussi en vue des concordances entre les travestissements de ces deux auteurs. En outre, on trouve la dénomination "travestissement" en France avant le Virgile travesty

¹ L'Eneide travestita de Lalli a sans aucun doute donné le nom au procédé du travestissement littéraire; mais ce n'était pas le premier texte qui a rempli les conditions nécessaires pour être appelé - du point de vue d'aujourd'hui - un travestissement. Voir : Thomas Stauder, "Giovanfrancesco Negris Tasso-Travestie aus dem Jahre 1628 : Ein bislang unbekannter Vorgänger der Eneide travestita Lallis", dans Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (Berlin), N.F., 34.Bd., 1993, p. 81-99.

³ Niccolò Villani, Ragionamento Dello Accademico Aldeano Sopra La Poesia Giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani, Venetia 1634.

⁴ Cette *Vita* se trouve dans : Giovanbattista Lalli, *Poesie nuove, Volume Postumo*, Roma 1638. ⁵ C'est-à-dire, la suite des événements.

seulement dans un sens concret et extralittéraire, rendant assez probable l'influence de Lalli sur Scarron.¹

Du point de vue terminologique, l'affaire devenait plus compliquée par la décision de Scarron d'ajouter dans le titre de son travestissement "en vers burlesques". De cette manière le terme "travestissement" reçut un concurrent sous la forme du mot "burlesque", lequel allait se montrer comme plus populaire dans la plupart des pays européens. Ceci peut être relevé déjà dans les titres des travestissements français immédiatement après Scarron, lesquels contiennent plus souvent le mot "burlesque" que le mot "travesty". Le fait que la dénomination "travestissement" n'était pas d'usage en France à cette époque est prouvé aussi par les difficultés rencontrées par Petit-Jehan en 1652, qui essayait de former un substantif sur la base du verbe "travestir":

Ie ne doute point, que si l'on prend le mot de *Travestir* pour Déguizer, &, à plus forte raison, Déguizer tellement, qu'on ne puisse plus rien reconnestre de ce qu'on pense trouver, & que l'on veut connestre, une Traduction de cette sorte ne soit, impertinente & miserable [...]. Il n'y a donc point de doute que le Travestissement, la Travestition, Travestiture, Travestification, ou comme il vous plaira l'appeller, ne soit en ce sens odieuse aux gens d'esprit³.

A ce moment-là, la dénomination "burlesque" ne s'appliquait pas seulement au travestissement, mais désignait plutôt un certain style bas et comique qu'on pouvait trouver aussi en dehors du travestissement. Avant d'écrire le Virgile travesty, Scarron avait déjà publié son Typhon dans le même style burlesque. Mais le Typhon n'avait pas un modèle déterminé

¹ En passant je note que peut-être déjà en 1644 Scarron avait utilisé pour la première fois le mot "travestissement" dans un sens littéraire et pas concret. Dans son *Typhon*, les dieux se plaignent de leur situation déplorable et au même temps ridicule : "O mes bons amis travestis, / de grands nous voilà bien petits!" (Edition Lyon 1729, p. 45.) Mais il faut savoir que ici les dieux sont contraints de vivre dans des corps d'animaux; c'est-à-dire, il sont "travestis" aussi dans un sens très concret, le sens figuré du mot "travesti" n'est pas assuré.

² Furctière, L'Aenéide travestie (1649); Frères Perrault, L'Énéide burlesque (1649); Richer, L'Ovide bouffon, ou les Métamorphoses burlesques (1649-52); Brébeuf, L'Aenéide de Virgile, en vers burlesques (1650); Picou, L'Odyssée d'Homère, ou Les Avantures d'Ulysse, en vers burlesques (1650); anonyme, L'Arioste travesty, en vers burlesques (1650); Barciet, La Guerre d'Aenée en Italie. Appropriée à l'Histoire du temps. En vers burlesques (1650); Petit-Jehan, Virgile Goguenard ou le douziesme livre de l'Énéide travesty (1652); Beys, Les Odes d'Horace en vers burlesques (1652); Dassoucy, Le Ravissement de Proserpine. Poème burlesque (1653); Brébeuf, Lucain travesty, ou Les Guerres Civiles de Cesar et de Pompée en vers enjoüez (1656).

Dans la préface de son Virgile Goguenard (voir note précédente).

⁴ Le concept du burlesque a été empreint en France surtout par Scarron, comme nous pouvons déduire de cette déclaration de Ménage en 1650 : "De l'italien "burlesco" qui a esté fait du verbe "burlar" qui signifie "railler". ... Il n'y a pas longtemps que ce mot "burlesque" est en usage parmy nous ; & c'est M. Sarasin qui le premier s'en est servy. Mais c'est M. Scarron qui le premier a pratiqué avec reputation ce genre d'escrire." Gilles Ménage dans Les Origines de la langue françoise, Paris 1650, p. 158 suivante; cité d'après : Richmond P. Bond, English Burlesque Poetry 1700-1750, Cambridge/Mass. 1932, p. 24.

comme le Virgile travesty et à cause de cela n'était pas un travestissement, comme j'expliquerai encore plus en détail ci-dessous. Pour les contemporains de Scarron, les deux œuvres étaient également "burlesques", le style comptait plus que la relation avec un modèle.

Pour arriver à une évaluation correcte de l'usage du mot "burlesque" à cette époque, il faut prendre en considération qu'on appela "burlesque" aussi des traités politiques (par exemple les *Mazarinades*, très populaires autour de 1650) ou même des brochures de propagande religieuse (par exemple, la mal famée *Passion de Nostre Seigneur en vers burlesques* de 1649), pourvu qu'ils eussent été composés dans l'octosyllabe du "vers burlesque". ¹

C'était seulement avec Boileau en 1674 que le mot "burlesque" cessait de désigner un certain style bas² pour devenir dans la langue française un terme général pour les procédés opposés de la parodie et du travestissement. Dans la préface à son *Lutrin*, épopée héroï-comique inspirée par *La secchia rapita*³ de Tassoni, Boileau écrivait:

C'est un burlesque nouveau dont je me suis avisé en notre langue: car, au lieu que dans l'autre burlesque, Didon et Énée parlaient comme des harengères et des crocheteurs, dans celui-ci une horlogère et un horloger parlent comme Didon et Énée⁴.

"L'autre burlesque" dont Boileau parle ici est naturellement le travestissement de Virgile par Scarron, où Didon et Énée emploient le langage du peuple; dans le "burlesque nouveau", c'est-à-dire dans sa propre épopée héroï-comique⁵ Le lutrin, les personnages du peuple emploient le langage des héros.

¹ Une référence importante pour comprendre le sens exact du terme "burlesque" au dix-septième siècle nous trouvons dans l'ouvrage *De ludicra dictione* (1658) de François Vavasseur. Pour ce traditionaliste et adversaire du burlesque, le style bas et familier est décisif pour classer une œuvre comme burlesque. Toujours est-il que Vavasseur distingue déjà entre le burlesque comme invention libre et le burlesque sur la base d'un modèle précédent (il utilise jamais le mot "travestissement"):

[&]quot;De ioculari et ridicula dictione, quam homines nostri, burlesque, appellant. [...] Faciunt deinde, idque saepius, ut ex ore infimae multitudinis arripiant vilissimum quemque, et abiectissimum, et maxime ridiculum sermonem, eoque libros sermone componant, et emittant in publicum. Nec vero satis habent, inepte cogitata sua ineptis efferre verbis, inepta dictione: nisi scripta etiam summorum poetarum, plena prudentiae, plena gravitatis, mimice et scurriliter tractant." (Cité d'après: Dieter Werner, Das Burleske. Versuch einer literaturwissenschaftlichen Begriffsbestimmung, Berlin 1966, p. 27 suivante.)

Chez Boileau, "burlesque" ne peut plus désigner un style bas et familier, parce que pour lui le terme "burlesque" couvre aussi l'épopée héroï-comique, laquelle emploie au contraire un style très élevé.

³ La Secchia Rapita contient seulement des éléments de l'épopée héroï-comique, mais ne remplit pas toutes les conditions pour être classifiée comme telle.

⁴ Cité d'après: Francisque Vial / Louis Denise, Idées et Doctrines Littéraires du XVII^e Siècle, Paris 1925, p. 61.

L'épopée héroï-comique (en général, pas seulement celle de Boileau) est une forme particulière de la parodie, ou, pour être encore plus exact, un certain genre historique comme réalisation du procédé métahistorique de la parodie.

Cette distinction sous le terme général de "burlesque" fut adoptée par Charles Perrault dans sa Parallèle des Anciens et des Modernes, publiée entre 1688 et 1697:

> Le Burlesque qui est une espece de ridicule consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose d'avec son idée veritable, de mesme que le raisonnable consiste dans la convenance de ces deux idées. Or cette disconvenance se fait en deux manieres, l'une en parlant bassement des choses les plus relevées, & l'autre en parlant magnifiquement des choses les plus basses1.

Mais le travestissement littéraire en France n'a pas toujours été traité seulement sous la dénomination de "burlesque"; en 1716, Marivaux dans la préface à son Homère travesti, ou l'Iliade en vers burlesques emploie même le mot "travestie" comme substantif.2

En tenant compte des limites de temps pour cet exposé, nous venons maintenant tout de suite à l'usage actuel du terme "travestissement" en France. J'ai l'impression que l'opposition entre la parodie et le travestissement soit aujourd'hui généralement reconnue, mais que cela ne vaille pas pour la distinction entre le travestissement et le burlesque. Prenons par exemple Daniel Sangsue, qui dans son livre La parodie, publié en 1994 chez Hachette, écrit :

> C'est que le travestissement change le style de l'œuvre à laquelle il s'en prend sans en changer le sujet (il applique un style vulgaire à un sujet noble) : il fait donc exactement le contraire de la parodie, qui s'attache à changer ce sujet tout en respectant au plus près la lettre du texte parodié³.

Selon moi, les critères pour la définition du travestissement sont ici trop larges, parce que Sangsue demande comme modèle seulement "un sujet noble" et pas une œuvre littéraire bien déterminée. Dans cette manière les

³ Daniel Sangsue, *La parodie*, Paris 1994, p. 67.

La citation continue : "Ce sont ces deux disconvenances qui ont formé les deux Burlesques dont nous parlons. L'autheur du Virgile travesti a revestu d'expressions communes & triviales dont nous parlons. L'autheur du Virgile travesti a revestu d'expressions communes & triviales les choses les plus grandes & les plus nobles, & l'autheur du Lutrin en prenant le contrepied, a parlé des choses les plus communes & les plus abjectes en des termes pompeux & magnifiques." Charles Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences, München 1964 [édition originale: Paris 1688-97], Tome Troisième, p.295 suivantes. 2 "J'appellerai toujours travesti tout ouvrage qui, déguisant un auteur sérieux, me le présentera d'une façon qui me réjouisse. Si j'y rencontre une idée dont le sens me paraisse délicat, pourvu qu'elle ait une tournure badine, je ne lui disputerai pas le nom de travestie parce qu'il ne me prendra pas envie de rire à gorge déployée en la lisant." Marivaux, loc. cit.; voir: Œuvres de jeunesse, éditeur Frédéric Deloffre, Paris 1972, ici p. 962.

Pour une interprétation du travestissement de l'Iliade par Marivaux, voir: Thomas Stauder, "Exemplarität in Marivauxs Télémaque travesti", dans Bernd Engler / Kurt Müller (éditeurs), Exempla / Studien zur Bedeutung und Funktion exemplarischen Erzählens, Berlin 1995, p. 165-182 (p. 172 suivantes sur L'Homère travesti ou L'Iliade en vers burlesques).

3 Daniel Sangsue. La parodie. Paris 1994, p. 67.

frontières entre le vrai travestissement et le simple burlesque sont effacées ; il ne m'étonne pas que dans un autre endroit Sangsue parle du "travestissement burlesque" au lieu de séparer ces deux termes.

III. Proposition d'une définition du travestissement littéraire

La définition suivante est basée non seulement sur l'histoire du terme "travestissement" en France, mais aussi sur le développement terminologique en Italie, Allemagne et Angleterre. J'ai analysé un grand nombre de travestissements et œuvres semblables de toutes les époques pour parvenir à une définition généralement valable.²

"Dans le cadre de la systématique des lettres, j'appelle travestissement un procédé lequel est réalisé au cours de l'histoire dans des genres différents; ce procédé consiste en la création d'une version comique d'une œuvre littéraire déterminée, en conservant la structure de la trame de ce modèle et en changeant au même temps son style d'un niveau élevé à un niveau beaucoup plus bas et familier. - Les plus importants procédés semblables, dont il faut délimiter le travestissement, sont la parodie et le burlesque. J'appelle parodie un procédé lequel par opposition au travestissement crée une version comique d'un modèle littéraire en conservant le style caractéristique de celui-ci. J'appelle burlesque un procédé lequel a en commun avec le travestissement d'employer un registre familier pour créer l'effet comique, mais lequel ne se réfère pas à une œuvre littéraire bien déterminée comme modèle."³

IV. Quelques exemples de la littérature française du dix-septième siècle

Il est facile de trouver deux textes exemplaires pour illustrer la différence entre le travestissement et la parodie, parce que en 1674 Boileau publia l'épopée parodique⁴ Le lutrin, laquelle était conçue comme contraire⁵

³ Traduction de la définition dans : Thomas Stauder, Die literarische Travestie / Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien), Frankfurt/M. 1993, p. 39.

⁴ L'épopée héroï-comique (ici *Le lutrin*, mais aussi en général) est une forme particulière de la parodie.

⁵ Roileau comme tradicional de la com

⁵ Boileau comme traditionaliste était un ennemi acharné du travestissement et du burlesque (dans le sens d'un style bas et familier); voir : Boileau, *L'art poétique*, vers 79 suivants.

¹ *Ibid.*, p. 17.

du Virgile travesty de Scarron. En utilisant des alexandrins, Boileau imite l'hexamètre sublime de L'Iliade d'Homère, mais remplace la bataille héroïque de Troie par l'altercation banale autour d'un lutrin. Il obtient comme résultat un contraste comique entre le style élevé et le contenu futile, typique pour le procédé de la parodie. Quant au Virgile travesty de Scarron, publié entre 1648 et 1652, il n'est pas nécessaire que je vous présente cette œuvre, parce que vous tous la connaissez très bien. Je résume brièvement ses qualités les plus importantes : Scarron reprend la structure de la trame de L'Énéide de Virgile, en remplaçant la diction élégante de l'auteur latin par un style familier. Naturellement l'effet comique est assuré, dans une manière typique pour le procédé du travestissement. Les moyens employés par Scarron sont en détail: vers octosyllabe avec rime suivie (le fameux "vers burlesque"), familiarisation des caractères des héros antiques, anachronisme comique, commentaire ironique du narrateur avec comme effet rupture de l'illusion fictive.

Pour délimiter le travestissement du simple burlesque selon ma définition présentée ci-dessus, nous trouvons l'exemple le plus clair dans *Typhon, ou La Gigantomachie*, publié par Scarron en 1644. Quatre ans avant le *Virgile travesty*, il utilise ici déjà le "vers burlesque" et les autres moyens d'un style comique susmentionnés. L'unique différence importante en ce qui concerne le procédé consiste dans l'absence d'une œuvre littéraire déterminée comme modèle.

La question des sources du *Typhon* mérite d'être traitée quelque peu en détail. La source principale de Scarron était le manuel *Natalis Comitis Mythologiae*, sive explicationum fabularum libri decem,² publié autour de 1562. Dans les chapitres XXI et XXII du cinquième livre de cet ouvrage sont compilés les récits de l'antiquité sur la gigantomachie et sur le personnage du Typhon.³ Un autre modèle important pour Scarron était *La Gigantea* de Girolamo Amelonghi, publiée en 1547 : là il pouvait trouver déjà une version burlesque du combat mythologique des géants avec les dieux de l'Olympe.

Pour une présentation plus détaillée du combat autour du travestissement littéraire au dixseptième siècle en France, voir : Thomas Stauder, "Die literarische Travestie aus bewertungsgeschichtlicher Sicht (am Beispiel Frankreichs im 17. Jahrhundert)", dans la Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte (Heidelberg), Heft 1-2 1993, p. 74-95.

¹ Je ne peux pas parler ici de la fonction du *Virgile travesty*, parce que le but de cette contribution est surtout de nature terminologique. Seulement en passant je voudrais mentionner que Scarron, en critiquant à plusieurs reprises l'auteur Virgile, se range clairement du côté des modernes dans la "Querelle des Anciens et des Modernes". C'est-à-dire que Boileau et Scarron sont opposés non seulement dans le procédé de leurs épopées comiques, mais aussi dans leur position envers l'antiquité.

position envers l'antiquité.

² Dans trois endroits du *Typhon*, Scarron se réfère clairement à Natalis Comes: "comme raconte / L'Autheur nommé Noël le conte" - "Mais / Allez voir Natalis Comes, / Il vous en dira davantage" - "mon conte, / Tiré du Sieur Noël le Conte" (édition Lyon 1729, p. 34, 40 et 65).

³ Cette observation je dois à : Erich Petschler, Scarrons "Typhon ou la Gigantomachie" und seine Vorbilder, Berlin 1910, p. 24 suivante.

Comme Toldo a démontré, il est assez probable que Scarron ait été influencé aussi par les Italiens Bracciolini, Grazzini et Tassoni.¹

La critique ancienne n'a pas manqué d'observer cette différence au niveau de l'intertextualité entre le *Typhon* et le *Virgile travesty*, mais à mon avis elle n'a pas tiré les conclusions terminologiques de cette observation. Nous lisons par exemple chez Fournel: "je ne puis guère voir la matière première du burlesque dans le *Typhon*, où cette transformation n'est pas possible, puisque Scarron n'avait pas un modèle primitif à travestir, et agissait sur ses propres créations". Je propose une séparation terminologique très nette entre le *Virgile travesty* et le *Typhon*: uniquement l'œuvre première est un travestissement, l'œuvre citée en dernier lieu est du simple burlesque.

Au dix-septième siècle nous trouvons plusieurs ouvrages du même type que le *Typhon*. "Le Banquet des Dieux" dans *Le Berger extravagant* de Charles Sorel (publié en 1627) ne suit pas un modèle littéraire déterminé, mais utilise librement les personnages célèbres de la mythologie antique. On peut constater UN phénomène analogue dans *Les murs de Troye* de Charles et Claude Perrault (publié partiellement en 1653), cette tentative d'une apologie du burlesque à travers l'invention d'une généalogie fictive. Dans

¹ "Le poème de Bracciolini "Les dieux bafoués" parle de la victoire des dieux remportée sur les géants et la victoire est due, comme chez Scarron, à l'intervention d'Hercule. Quant à la fuite des dieux en Egypte et à la leur transformation en animaux, on peut la lire dans la "Guerre des monstres" de Grazzini. On sait qu'en Egypte, lorsque les dieux de Scarron, logés dans une hôtellerie, se déguisent en hommes, ils sont pris d'abord pour des comédiens. C'est ce qui arrive à Mars, à Bacchus et à Venus, dans le poème de Tassoni, lorsqu'ils descendent du ciel dans un cabaret de Modène." Pietro Toldo, Ce que Scarron doit aux auteurs burlesques d'Italie, Pavia 1893, p. 17 suivante.

² Victor Fournel, "Du burlesque en France et en particulier du Virgile travesti de Scarron", dans : V. Fournel (éditeur), Le Virgile travesti en vers burlesques par Paul Scarron, Paris 1858, p. V-LI, ici p. XI.

Pour comprendre la position du Banquet des Dieux dans la "Querelle des Anciens et des Modernes", il faut lire la phrase finale très didactique de cette œuvre : "Quiconque voudra donc encore parler de ces Divinitez sans pouvoir, l'asseure qu'apres avoir

[&]quot;Quiconque voudra donc encore parler de ces Divinitez sans pouvoir, l'asseure qu'apres avoir ouy ce que nous en avons dit; on le tiendra pour un homme qui n'estimant rien que ce que les anciens nous ont laissé, s'imagine qu'il y a de l'honneur à faire le Sot à l'antique." (Charles Sorel, Le Berger extravagant, édition Rouen 1639, p.195.)

⁴ Dans le passage suivant, plusieurs auteurs antiques sont indiqués comme référence : "Chacun taschoit de donner des preuves anciennes de la puissance que l'on luy debattoit, & c'estoit à qui raconteroit le mieux sa genealogie. La pluspart se remettoient de tout au iugement de Platon & de Pythagore, mais ils s'excuserent, remonstrant leur incapacité en cette matiere. Iupiter, Saturne, & le Destin furent d'avis que l'on s'en raportast donc à Homere, à Hesiode, & à Theognis, & à tant d'autres Poëtes qui avoient parlé suffisamment de leur naissance & de leur pouvoir : mais il n'y avoit là personne qui eust la patience d'attendre que l'on les allast querir aux champs Elysees", Sorel, loc. cit., p. 192.

Les Frères Perrault pouvaient trouver de l'inspiration pour l'invention de leur trame chez Homère; voir *L'Iliade*, chant VII, vers 452 suivants et chant XXI, vers 441-457.

⁶ Il s'agit naturellement de la moquerie sur l'attitude des traditionalistes au dix-septième siècle, lesquels voulaient reconnaître un genre littéraire comme légitime seulement s'il avait une généalogie antique. Regardons encore la préface de Claude Perrault à la deuxième partie des Murs de Troye:

les deux cas les auteurs employent le même style bas et familier que dans un travestissement ; mais à cause de la situation intertextuelle de ces œuvres, il s'agit du simple burlesque.

Nous rencontrons un nouveau problème terminologique avec l'œuvre anonyme L'art d'aimer d'Ovide avec les Remedes d'amour. Nouvellement traduits en vers burlesques, publiée en 1662. À cause des limites de temps, il ne m'est pas possible de citer ici des passages de cette œuvre ni de la comparer avec l'Ars amatoria et les Remedia amoris dans leur version originale. Il doit suffire d'affirmer que malgré le modèle déterminé et l'utilisation des "vers burlesques", il ne s'agit pas d'un travestissement mais d'une traduction modernisante. Le contenu et le style de l'Ars amatoria d'Ovide sont suffisamment gaillards pour supporter la transformation en une version encore plus joyeuse. Ici il n'y a aucun contraste entre modèle

[&]quot;Ce poème est une satire contre la poésie des Anciens, ou plutôt contre celle des Modernes qui ont affecté d'imiter les Anciens. [...] Il y a beaucoup d'apparence que les premiers qui ont écrit en vers burlesques n'ont point eu d'autre dessein que de se railler de cette imitation des Anciens, qui remplit la poésie de mille choses ridicules, ou du moins qui nous paraissent telles parce qu'elles sont contraires au goût de notre siècle, et peut-être contre le bon sens. [...] Il ne s'agit ici que de faire voir que cette manière de se moquer de l'ancienne poésie est le sujet du burlesque et que ce poème, soit que ce soit à tort ou autrement, ne s'est point proposé d'autre but." (Voir : Pierre Brun [éditeur], "Un poème inédit de Claude Perrault" [=Livre second des Murs de Troye, avec préface], dans la Revue d'Histoire littéraire de la France, tome VII, 1900, p. 449-472, ici p. 452 suivante.)

⁷ Les Frères Perrault prétendent qu'Apollon ait appris l'usage d'un langage familier et comique en travaillant avec les maçons sur les murs de Troie. Ecoutons Charles Perrault, qui dans ses Mémoires se vante d'avoir eu cette idée :

[&]quot;Il est ingénieux de dire qu'Apollon a inventé la grande poésie comme fils de Jupiter, puisque cette poésie s'appelle le langage des dieux; qu'il a inventé la poésie champêtre ou pastorale pour avoir été berger chez Admète, et qu'il a imaginé le burlesque pour avoir bâti les murs de Troye avec Neptune, parce que c'est dans les ateliers des maçons et de toutes sortes d'ouvriers qu'il a appris les expressions triviales qui entrent dans la composition du burlesque. Il ne manque à cette imagination que d'être ancienne pour être estimée des savants." (Cité d'après Brun, loc. cit. [ici l'introduction de l'éditeur], p.450.)

¹ Mais je voudrais tracer ce parallèle au moins dans une note. Dans l'Ars amatoria, liber primus, vers 437-442, Ovide écrit :

[&]quot;Cera vadum temptet, rasis infusa tabellis: / Cera tuae primum conscia mentis eat. / Blanditias ferat illa tuas imitataque amantum / Verba. nec exiguas, quisquis es, adde preces. / Hectora donavit Priamo prece motus Achilles. / Flectitur iratus voce rogante deus."

L'auteur français anonyme fait de cela : "Commence d'abord l'adventure / Par une ligne d'escriture, / Ou pour parler plus franchement, / Fais que ton premier compliment / Soit couché dedans une lettre : / N'apprehende point de t'y mettre / En qualité de serviteur : / Farcis la de mainte douceur, / Mesme n'oublie pas de luy dire / Que ce cœur qui n'est que de cire, / Et que doit fondre sa beauté, / Est tout remply d'humilité : / Quand tu serois quelque grand Prince, / Puissant Gouverneur de Province, / Ou le premier des Fierabras, / Sois soumis, & ne doute pas / De ioindre aux plaintes la priere, / Par elle cette ame si fiere / Qu'Achille portoit dans le sein, / Ralentit son mauvais dessein, / Et rendit à son pauvre pere / Hector pour estre mis en biere, / Et le mettre dans le cercueil : / Les Dieux changent mesme d'accueil, / Et font aux humains bon visage / Qui leur rendent devot hommage / D'une sincere volonté", Édition de 1662, p. 58 suivante.

p. 58 suivante.

L'auteur du dix-septième siècle a remplacé la tablette de cire, qu'on utilisait pour écrire au temps d'Ovide, par une lettre de papier. Cela ne change naturellement rien du contenu original, ni l'auteur moderne se moque de son modèle ; il s'agit simplement d'une adaptation aux temps modernes (Nous retrouvons la cire ici associé au cœur de l'amant.)

sublime et adaptation comique, parce que le modèle est déjà écrit dans un style assez familier. L'attitude de l'auteur anonyme envers son sujet - l'amour sexuel - ne diffère pas beaucoup de celle d'Ovide. C'est pourquoi je voudrais classifier cette œuvre comme traduction modernisante.

Un cas encore différent se présente avec Le Faut-Mourir et les excuses inutiles qu'on apporte à cette necessité. Le tout en Vers Burlesques d'un certain Jacques Jacques, publié en 1664. Au premier abord on pourrait croire qu'il y a là une opposition entre le message très grave de cette œuvre et son mètre burlesque. Mais je vous dis immédiatement que selon moi il ne s'agit ni d'un travestissement ni du burlesque. Mais de quoi donc? En Allemagne on a proposé récemment d'appeler chaque texte une contrefaçon² dans lequel "des qualités stylistiques d'un modèle sont employées pour profiter de leur potentiel de communication avec le lecteur et transmettre dans cette manière un propre message". Il me semble que cela décrit parfaitement la structure du Faut-Mourir, parce qu' ici la popularité des vers burlesques est utilisée pour faire parvenir à l'âme chrétienne le message de

¹ Probablement du même Jacques Jacques (dont on ne sait pas beaucoup) est la fameuse *Passion de Nostre Seigneur en vers burlesques*. On peut supposer (je n'ai pas pu voir le texte) qu'il s'agissait d'une contrefaçon comme le *Faut-Mourir*, parce que Pellisson écrivait en 1652 : "Cette fureur de Burlesque [...] estoit venuë si avant, que les Libraires ne vouloient rien qui ne portast ce nom ; que par ignorance, ou pour mieux debiter leur marchandise, ils le donnoient aux choses les plus serieuses du monde, pourveu seulement qu'elles fussent en petits vers ; d'où vient que durant la guerre de Paris en 1649 on imprima une piece assez mauvaise, mais *serieuse* [l'italique est le mien, T.S.] pourtant, avec ce titre, qui fit justement horreur à tous ceux qui n'en leurent pas davantage, "La Passion de Nostre Seigneur en vers burlesques"."

Cité d'après Nicholas Cronk, "La défense du dialogisme : vers une poétique du burlesque", dans *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, Actes du Colloque de l'Université du Maine (Le Mans) du 4 au 7 décembre 1986, réunis par Isabelle Landy-Houillon et Maurice Menard, Seattle/Tübingen 1987, p. 321-338, ici p. 321.

² En allemand: "Kontrafaktur"; du latin "contrafactura". Un procédé très populaire en Allemagne au seizième siècle, qui consistait dans l'utilisation d'un air déjà existant avec un nouveau texte. Voir: Theodor Verweyen / Gunther Witting, Die Kontrafaktur / Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat, Konstanz 1987. Ces deux auteurs proposent d'employer ce vieux terme aujourd'hui dans un sens bien déterminé dans la systématique des lettres.

³ Traduit de l'article de Witting déjà cité ("Über einige Schwierigkeiten beim Isolieren einer Schreibweise"), ici p.286.

l'imminence de la mort. 1 Le Faut-Mourir remplit toutes les conditions nécessaires pour être appelé une contrefaçon.2

V. Résumé

Avec l'exception de l'épopée parodique Le Lutrin de Boileau, tous les ouvrages analysés ici étaient composés dans des "vers burlesques"; j'ai essayé de montrer que malgré cette ressemblance superficielle il y avait des différences importantes dans leur situation intertextuelle et leur fonction. Nous avons vu la conséquence de ces différences dans leur classification terminologique: travestissement, burlesque, traduction modernisante et contrefaçon. Tous ces termes désignent des procédés métahistoriques, lesquels ont trouvé une réalisation dans des genres particuliers au cours du XVIIe siècle.

¹ Nous trouvons la confirmation de cette hypothèse dans la préface de l'auteur : "Amy Lecteur : L'habile Medecin voyant que son malade a de l'adversion pour la pilule qu'il luy a ordonnée, à cause de l'amertume qui s'y rencontre, a de coustume de l'enveloper de feuilles d'or, ou de la couvrir de quelque douce poudre; & par ce moyen cachant cette amertume, la faict avaller, avec moins de difficulté au malade, qui en reçoit les effects tels qu'il desire pour sa santé. I'ay fait le mesme en ton endroit : l'ay vû que la pensee de la Mort, t'estoit grandement salutaire, & que neantmoins à cause des amertumes qui l'environnent, tu avois grande peine de l'admettre dans ton esprit, & que quand elle s'offroit à toi, tu la traitois d'importune & de melancholique : C'est pourquoi pour te la rendre en quelque façon plus douce, & moins desagreable, i'ay pensé qu'il seroit bon d'en traiter d'une maniere divertissante, esperant que de la lecture tu passeras dans la consideration de cette pensée tant importante, de laquelle tu recevras de grands advantages" (Le Faut-Mourir, édition de 1664, p. 3 suivante.)

² Ici dans les notes il est possible de citer quelques phrases de cette œuvre, pour illustrer la manière de son auteur d'utiliser la popularité des vers burlesques pour un but religieux. Lisons ce passage d'un dialogue entre la mort et une jeune fiancée, laquelle ne veut pas se résigner à quitter ce monde :
"LA MORT. A une jeune Damoiselle fiancée.

[&]quot;A vous la belle Damoiselle, / le vous apporte une nouvelle / Qui certes vous surprendra fort, / C'est qu'il faut penser à la mort, / Tout vistement pliez bagage, / Car il faut faire ce voyage. LA DAMOISELLE.

Qu'entends ie ? tout mon sens se perd ; / Helas ! vous me prenez sans verd, / Quelle raison qu'on me propose / Que de mourir ie me dispose, / C'est tout a faict hors de raison ; / ... / Ayez doncques compassion / D'une si grande affliction, / Et nous accordez cette grace, / Qu'en paix nostre nopce se fasse / Sans que nous soyons affligés, / Et nous vous serons obligés. LA MORT.

Vrayement vous me la donnez belle, / Vous croyez donc (Madamoiselle) / Avec vos emmielés discours, / Que vous parlez tousiours d'amours, / Ie n'entends pas vos railleries, / Ny toutes vos cajolleries, / Ie me mocque de vos détours, / Et ie feray tout à rebours ; / Pensez donc à vostre voyage, / Et songez à plier bagage, / Il faut faire dans peu de temps / De vos yeux doux, des yeux mourans", Edition de 1664, p. 22-25.